

EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO: UNA MARGINACION AL NIVEL DEL DISCURSO

POR
NAOMI LINDSTROM
University of Texas

I

El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971), novela póstuma de José María Arguedas, es un documento excepcional y, en ciertos sentidos, extraliterario. La elaboración de la fábula narrativa se suspende en cuatro ocasiones al ser desplazada por otra actividad de escritura más urgente: la autorrevelación a través del diario personal. Los diarios resultantes son, en sí, escritos extraordinarios. Al entrar en su lectura, uno se convierte en testigo íntimo de un conflicto entre las fuerzas que impulsan al autor hacia el suicidio y las que buscan devolverlo a la continuación de la vida y la novela. El texto carece notoriamente de clausura, es decir, nunca se señala el cumplimiento de una tarea literaria. Su terminación responde a una circunstancia extraliteraria: la autodestrucción del generador.

Estas características de la obra explican en parte la poca atención crítica que ha recibido hasta la fecha. Desde cierta perspectiva, puede considerarse una novela trunca, dañada, producto de los accidentes de la vida y no de las necesidades del arte. Las palabras del autor en sus numerosos autocomentarios tienden a proyectar esta imagen de un texto que se escapa del control artístico; por ejemplo: «Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la santidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae...»¹.

¹ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires: Losada, 1971), p. 12. Las siguientes citas de este texto indican la paginación correspondiente a esta edición.

No obstante, los críticos que se han interesado por la materialidad textual de los *Zorros*, y no sólo por su contenido humano, han descubierto varios marcadores innegables de una ruptura profunda con el discurso que suele considerarse «literatura». Para Jean Franco, el Arguedas de los *Zorros* abandona los principios que sustentan y organizan la literatura social, tanto la tradicional como la innovada. La noción del texto como reflejo fidedigno o distorsionado de una realidad social se pone en tela de juicio. La meta realista de acercar la literatura al modelo de un acto de comunicación pragmática queda desvirtuada y descartada para siempre. Con tal reajuste, surge una nueva manera de conceptualizar y de organizar el texto literario, esta vez con un mayor grado de autoconciencia, crítica y autocuestionamiento ².

Martin Lienhard percibe también un rechazo frontal de ciertas ideas fundamentales acerca de la literatura y sus alcances. Según su análisis, toda la novela plantea la pregunta: «¿Fin de la literatura?» El agente concreto de tal desafío es el injerto de lenguaje oral y de estructuras pertenecientes al discurso hablado del pueblo dentro del discurso de la novela ³.

Los comentarios de Julio Ortega patentizan una vez más la distancia que mide entre los *Zorros* y el texto que —mediante varias estrategias textuales— se define como literatura. Según el análisis de Ortega, lo que rompe con el esquema esperado es la manera de representar una comunicación degradada y deteriorada por un conflicto entre dos sistemas de ordenar la información. Ya no queda la opción de presentar este dilema de la información «desde afuera», sin renunciar la unidad superior correspondiente al discurso literario. Arguedas crea un discurso que no supera la confusión y conflictividad del habla desgarrada, desnivelada, sino que se presenta como una muestra de ella ⁴.

² Jean Franco, «From Modernization to Resistance: Latin American Literature 1959-1976», *Latin American Perspectives*, 5, 1 (1978), 80-81.

³ Martín Lienhard, «Tradición oral y novela: los 'zorros' en la última novela de José María Arguedas», *Revista Chilena de Literatura Latinoamericana*, núm. 6 (1977), 91-92. Resume Lienhard su argumento:

Podemos preguntarnos si el «truncamiento» relativo de la novela —fuera de sus causas inmediatas, la neurosis y el suicidio de José María Arguedas— significa un rechazo de la solución mítica (y, por consiguiente, literaria) de las contradicciones de la realidad concreta. Tal vez, frente a la agudización de éstas, el escritor considera insuficiente o no operativo el medio de la práctica literaria; en este caso, la interrupción de la novela significaría que José María Arguedas deseaba pasar la palabra a los verdaderos protagonistas de la historia: al pueblo.

⁴ Julio Ortega, «Crisis, identidad y cultura en el Perú», en Varios, *Perú: Identidad nacional* (Lima: CEDEP, 1979), pp. 191-234. Según Ortega, en los *Zorros*

Es notable la congruencia entre los comentarios de los tres analistas. Los tres sitúan la excepcionalidad o extraliterariedad del texto en el mismo dominio: el discurso. La escritura, es decir, el conjunto de principios organizadores que rigen el ordenamiento del texto, y el lenguaje mismo en el cual se ha elaborado, dan las claves de la ruptura fundamental. Es patente la relación orgánica entre la realización anómala del texto y el sentimiento de disolución, enajenación y marginación que experimenta su generador. Es un «estar fuera» cuyos marcadores textuales son fáciles de ver —el autor declara explícitamente su marginación y la de sus personajes—, pero cuya plasmación en el discurso del escrito necesita un examen crítico.

Para realizar tal examen, el presente trabajo se vale de un modelo ecléctico de análisis de discurso. Hay que dar cuenta de tres fenómenos interrelacionados que se encuentran operantes en el texto: *a)* la organización global del texto y los principios rectores que la determinan; *b)* la pluralidad conflictiva de *standards* lingüísticos y de sistemas de ordenar la información presentada en el texto; *c)* los comentarios, explícitos o implícitos, que hace el autor con respecto a la desintegración y distorsión que padece el discurso desgarrado entre sistemas irresolublemente opuestos.

II

Las dos anomalías más obvias son la intercalación de diarios íntimos y la desintegración y truncamiento del texto junto con la vida de su productor. Hay que reconocer que ninguna de las dos constituye un caso único en la literatura. No pocas obras han sido publicadas póstumamente. Tampoco es del todo nuevo el injerto de un discurso confesional dentro de otro ficcional; por ejemplo, *Cómo se hace una novela* (1944), de Miguel de Unamuno; *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sábato. Lo que interesa, entonces, no son estas características en sí, sino la manera en que llegan a testimoniar una crisis del discurso, de la organización de la comunicación misma.

«la posibilidad de racionalizar el conflicto de la información se ha fracturado: ahora sólo resta comunicar su desintegración a través del habla del 'loco', del habla del 'borracho', del habla 'apocalíptica' de una información sin destino social, desgarrada por la marginación y la injusticia». También interesa al respecto el análisis de la situación del discurso en el Perú en Ortega, *La cultura peruana: experiencia y conciencia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978). Aquí Ortega señala el conflicto creado por la política cultural y lingüística oficial con su desvirtuación y negación del elemento indígena.

En el «primer diario», primer fragmento con el cual se enfrenta el lector, ya empieza a plasmarse un discurso conflictivo. El diario sirve para exponer las perturbaciones psíquicas y anímicas de Arguedas y la relación entre su malestar y su producción textual. Para abordar esta materia emplea procedimientos comunicadores de índole radicalmente distinta. Los dos polos entre los cuales fluctúa la elaboración del diario se pueden caracterizar como «hablar directo» (es decir, directo para el lector occidental) y «hablar en mitos».

Las primeras páginas del «primer diario» parecen adherirse al esquema de la escritura confesional. Arguedas proporciona datos íntimos acerca de sus episodios de malestar psíquico, sus miedos y sus dudas; su estado de crisis actual; su programa de escribir «por terapéutica».

Aquí abundan los marcadores de una reproducción escrita del lenguaje de la comunicación oral, verbigracia, «Bueno, ...» (p. 17), «algo así como» (p. 17). También es muy sugestivo del discurso hablado la falta de nexos lógicos explícitos. Como señala Walter J. Ong, la explicitación de las conexiones lógicas es una característica del texto escrito, donde la imposibilidad de intercambio entre locutores la hace imprescindible⁵. Así, Arguedas nos informa, en el espacio de una sola frase: «Don Felipe tiene pequeña estatura —aún vive—» (p. 16). La naturaleza conversacional o pseudoconversacional del texto aumenta al dirigirse el autor a los interlocutores que figura su imaginación: el amigo Pachequito, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Julio Cortázar. Aparecen, de esta manera, las formas vocativas, las preguntas dirigidas a un interlocutor designado y los recuerdos compartidos entre amigos.

Al basarse así en un paradigma del discurso entre hablantes, Arguedas parece ofrecer un texto más directo, más relevador del productor. Tal procedimiento pareciera ajustarse al proyecto de autorrevelación confesional. Lo reinfuerzan las repetidas declaraciones y aclaraciones del autor: que no se define como literato, que sólo recurre a la palabra escrita «por amor, por goce y por necesidad, no por oficio»; que sobre todo ahora, en su estado de crisis, quiere evitar la literaturización de su texto.

Apenas establecido como norma, este «hablar directo» se ve infiltrado y desgarrado por otro discurso incompatible. El segundo procedimiento discursivo también se aparta de lo literario, pero su desviación es otra. Consiste en un injerto de lo antilíneo, de lo mítico-analógico,

⁵ Walter S. Ong, S. J., «Literacy and Orality in Our Times», en Richard I. Brod and Jasper P. Nell, eds., *Profession 79* (Nueva York: Modern Language Association, 1979), p. 3.

todo lo cual está estrechamente relacionado con el elemento serrano-indígena.

Un ejemplo de este «hablar en mitos» es la explicación de la flor, el *huayronqo*, vinculada con el concepto de la muerte. Arguedas introduce el tema al aludir —ambiguamente— a un intento de autoenvenenamiento. Un poco más adelante, el lector se da cuenta de que se trata de un envenenamiento metafórico. Para aclarar la relación entre «pensar en el *huayronqo*» y «tomar veneno», Arguedas se lanza a una descripción detallada de la flor, las moscas que se posan en ella, la pólvora amarilla que la cubre y otros pormenores difíciles de integrar al tema central. Poco a poco, nos informa sobre la vinculación —a través de la analogía— entre *huayronqo* y *muerte*. Al entrar en este código poco familiar, el lector llega a entender que pensar en el *huayronqo* es algo contraindicado para Arguedas porque le llena de pensamientos morbosos. Sin embargo, la traducción al pensamiento occidental es muy aproximada, reduccionista. Las relaciones míticas poseen una contextura que no logra recrear el discurso lineal. Los términos de la relación analógica siguen desarrollándose con una complejidad cada vez más densa: «Los efectos del veneno continúan. Es como si los ojos estuvieran algo enlodados en ese polvo que el *huayronqo* abraza con su cuerpo negro» (p. 27).

Arguedas emplea los dos modos sin diferenciar entre ellos. Pero para el lector de orientación occidental, el habla antilineal constituye un discurso de interpretación muy difícil. El Arguedas coloquial-directo es transparente, accesible, mientras que el Arguedas mítico-metafórico exige un esfuerzo consciente de descodificación. Como nota Jonathan Culler, al lector de Occidente le falta experiencia como receptor del discurso mítico, cuyas reglas tiene que ir descubriendo mientras lee o escucha⁶. El lector del discurso mítico de Arguedas se enfrenta con dos barreras: la dificultad inherente del nuevo sistema y la fluctuación desconcertante entre dos mecanismos organizadores del discurso.

«Hablar directo» y «hablar en mito» no agotan las variedades del habla en el diario. También figuran en él fragmentos de otra retórica más formal y elevada: «Quizá... alguna vez el hombre elimine el sufrimiento sin menoscabar su poder» (p. 14); «las miríadas de estrellas que desde San Miguel podemos contemplar con una serenidad feliz» (p. 15).

⁶ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca: Cornell, 1975). Véase también Saúl Sosnowski, *Cortázar: una búsqueda mítica* (Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973), en donde se analiza la dificultad que experimenta el lector al entrar en un discurso mítico sin experiencia en su descodificación.

Este lenguaje «literario», de un modo paradójico, aparta el todo aún más de la literatura. El conflicto entre sistemas incompatibles de organización textual queda sin resolver.

III

Esta misma situación conflictiva sigue manifestándose a lo largo del libro. Mientras que en el diario una sola voz emplea varios modos expresivos, en los fragmentos novelísticos los personajes encarnan los diversos procedimientos. Don Diego, por ejemplo, zorro-hombre de la leyenda andina, intenta hacer de su discurso mítico un lenguaje subversivo, un contrarremedio contra la comunicación racionalista del mundo «progresista». Don Angel, agente de la industrialización y la modernización, se caracteriza por una necesidad compulsiva de degradar, desprestigiar y desvalorizar el discurso de los serranos con los valores culturales que implica.

De allí el drama textual que se da al referirse la «lección» que don Diego le suministra a don Angel. La supuesta situación discursiva es una sesión informativa acerca del funcionamiento de la fábrica que dirige don Angel. Sin embargo, al hombre-zorro no le interesa una información ordenada según el esquema racionalista del ejecutivo. El gerente, por su parte, rechaza el habla míticamente ordenada con la cual le contesta el zorro. Además, tiene menos interés en informar que en lucir su dominio perfecto del discurso ejecutivo.

Así se produce no tanto un diálogo como un desencuentro hablado. El hombre-zorro insiste en explicar la fábrica mediante una serie de analogías con el mundo natural. El elemento de magia y de mito inherente en tal procedimiento es repudiado por el jefe: «Cómo se ve que no entiende...» (p. 143). Si no descarta las observaciones del zorro, las degrada al convertirlos en los clisés más burdos del habla occidentalizada. Por ejemplo, el zorro comenta el brillo de la anchoveta que se procesa: «Sólo la vida produce un brillo como ese que está viendo mi ojo. Y en esta poca luz, el mar nos manda su resplandor, que nosotros apagamos y convertimos en otra vida; pero la muerte es como ese gusano que está en el vacío de cemento. Alguien lo dirige y él come aire; el aire que le dan para comer, ¿no es cierto?», a lo cual responde don Angel: «Cierto, don Diego. Pez grande se come al chico. Nada nuevo, mi amigo...» (p. 143).

A pesar del carácter desgarrado de este intercambio, la comunicación se logra durante la visita del zorro a la fábrica. Es una comunicación

que se escapa de las vías —ya bloqueadas y deterioradas— de transmisión por el habla. En una ocasión, el zorro conoce a un obrero mediante las cualidades sonoras de su voz; el intercambio verbal es muy secundario a este conocimiento intuitivo-mágico. La mirada del zorro, su manera de cambiar de color y de emitir luz, su «aura», son los instrumentos del vínculo comunicativo que logra establecer con los obreros y, a pesar de la rigidez del jefe, con el mismo don Angel.

De todas las estrategias no verbales del zorro, la más eficaz es el baile. Con la música y la danza de la sierra, supera el conflicto entre los dos sistemas de percibir y de estructurar la experiencia. Su comunicación bailada aún puede vencer la corrección «estilo ejecutivo» que rige la conducta de don Angel. Se describen los efectos: «Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosas. El jefe comenzó a mover la cabeza...»; dentro de poco le brota un canto confesional. Con este episodio, se ofrece muy poca esperanza de remediar el conflicto al nivel del discurso; la única resolución parece ser la sustitución de la palabra por otro modo comunicador menos conflictuado⁷.

IV

Mientras que el zorro representa la transmisión y la recepción eficaces de información y conceptos, hay otros personajes que no ofrecen más que el espectáculo deprimente de una comunicación ya degradada hasta el punto de la incoherencia total. Quizá el más deteriorado en sus procedimientos discursivos sea el negro Moncada, predicador de disparates apocalípticos. El modelo de su prédica es el texto del profeta Isaías, pero la atracción que ejerce este modelo poco tiene que ver con sus contenidos religiosos. Moncada, como explicita el autor, se identifica con «el lenguaje 'de ese Esaías'». A pesar de su poco entendimiento del profeta, siente en carne propia «la ira, la fuerza que tenía él... se

⁷ En este episodio, el gerente verbaliza una denuncia de los procedimientos explotadores de su compañía. Aunque esta confesión se formaliza en palabras, también es un acto comunicativo bailado y cantado. La comunicación verbal sólo se produce cuando ya están en pleno funcionamiento todos los elementos no verbales de la situación: los cambios de color de don Diego, su atracción mágica, la ritualización de la entrevista por la introducción del baile y del canto. Lienhard (88) comenta la naturaleza ritual de esta interacción. Sobre los procedimientos de atracción y comunicación mágicas representados en los *Zorros*, véase Fergus Mitchell, Jr., «The Foxes in José María Arguedas' Last Novel», *Hispania*, 61, 1 (1978), 46-56.

alimentaba mejor del tono, la 'tiniebla-lumbre', como él decía, de las predicaciones del profeta» (p. 169). Es el modelo, entonces, de un discurso que se descarga en todas direcciones, sin destino, sin finalidad social identificable.

La representación de este personaje y su habla pseudoprofética se integra al intento más global de cuestionar la eficacia del discurso y, sobre todo, del discurso literario, que pretende lograr una coherencia más sintética. En primer lugar, desconcierta la descripción pomenorizada de la relación anormal del loco con el discurso. El narrador insiste en mostrarlo como representante paradigmático de la pérdida de fe en la palabra como vehículo de transmisión de información. Esta misma insistencia sugiere que la «locura» discursiva del hombre tiene base en la realidad social, que la palabra ya no puede aspirar a más que la descarga de «la ira, la fuerza... "la tiniebla-lumbre"». Por otro lado, es innegable el paralelismo entre la prédica y los demás actos discursivos del loco Moncada —extensamente transcritos— y la actuación de Arguedas al componer los *Zorros*. Aunque el discurso de Moncada demuestra una desintegración más avanzada, en gran parte, los factores desintegradores son los mismos que ocurren en los diarios: el choque de sistemas expresivos, cada uno queriendo ordenar el mundo según un esquema distinto. El resultado, al parecer irremediable, es la imposibilidad efectiva de cualquier ordenamiento adecuado.